

Jochen Hörisch

„Fremd bin ich eingezogen“

Die Erfahrung des Fremden und die fremde Erfahrung in der
„Winterreise“

I.

Schon zu Beginn seiner so kurzen wie intensiven Lebensreise ist Thomas Manns Doktor Faustus einem Lied Schuberts gänzlich verfallen. Adrian Leverkühn hat seine Heimatstadt Kaisersaschern noch nie recht verlassen, wenn er, der frühreife Unterprimaner, der puer senex, bereits in fremdesten Bereichen schweift. Zum Wegweiser in diesen und in diesem Bereich dient ihm eben jener Text aus der „Winterreise“, der nicht anders denn „Der Wegweiser“ überschrieben ist. Zu seiner „Bestürzung“ muß Serenus Zeitblom eben in dem Augenblick, da er seinen Freund die Zeilen dieses Liedes vor sich hinsprechen hört, erstmals in aller Schroffheit erfahren, daß der Gegenstand seiner biographischen Aufmerksamkeit ihm fremd, ja befremdlich ist. Denn Adrian, der Stolze, Kalte und Intellektuelle, fällt, Schuberts Vertonung der Zeilen Wilhelm Müllers skandierend, dem Schein einer Sentimentalität anheim, die ihm ansonsten fremd ist.

Schuberts immer zwielichtiges, vom Tode berührtes Genie aber suchte er dort mit Vorliebe auf, wo es einem gewissen nur halb definierten, aber unabwendbaren Einsamkeitsverhängnis zu höchstem Ausdruck verhilft, wie in dem großartig eigenbrödlischen „Ich komme vom Gebirge her“ des Schmidt von Lübeck, und jenem „Was vermeid‘ ich denn die Wege, wo die andren Wanderer gehn“ aus der „Winterreise“, mit dem allerdings ins Herz schneidenden Strophenbeginn:

Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheu’n –

Diese Worte habe ich ihn, nebst den anschließenden,

Welch ein törichtes Verlangen

Treibt mich in die Wüstenei’n?,

die melodische Diktion andeutend, vor sich hinsprechen hören und dabei, zu meiner unvergessenen Bestürzung, Tränen in seine Augen treten sehen.¹

Diese „unvergessene Bestürzung“ ist so unverständlich nicht. Adrian Leverkühn nämlich versteht sich wohl auf die Tränen des homerischen und nietzscheschen Gelächters, mit der bedeutenden Ausnahme des homerischen und nietzscheschen Gelächter, mit der bedeutenden Ausnahme dieser einen und also exklusiven Stelle aber nie auf die Tränen empfindsamer Trauer. Psychologisch sind diese Tränen denn auch kaum zu deuten. Philologisch schon eher. Hat doch Adorno in seiner frühen (und Thomas Mann thematisch gewiß bekannten²) Schubert-Studie von 1928 die Weise einer angemessenen Schubert-Rezeption eben nach dem Bild bestimmt, das der junge Adrian Leverkühn mit seinem Romanleben erfüllt:

Die Sprache dieses Schubert ist Dialekt: aber es ist ein Dialekt ohne Erde. Er hat die Konkretion der Heimat; aber es ist keine Heimat hier, sondern eine erinnerte. Nirgends ist Schubert der Erde ferner, als wo er sie zitiert. In den Bildern des Todes eröffnet sie sich: im Gesicht der nächsten Nähe aber hebt Natur sich selber auf. Darum führt von Schubert kein Weg zur Genre- und Schollenkunst, sondern bloß einer in die tiefste Depravation und einer in die kaum nur angesprochene Realität befreiter Musik des veränderten Menschen. In unregelmäßigen Zügen, einem Seismographen gleich, hat Schuberts Musik die Botschaft von der qualitativen Veränderung des Menschen notiert. Ihr antwortet zurecht das Weinen: Weinen der ärmsten Sentimentalität im Dreimäderlhaus nicht anders als das Weinen aus erschüttertem Leib. Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: so unbildlich und real fällt sie in uns ein.³

Die Gedichte Wilhelm Müllers werden nach der Ausgabe von Ausgabe von H.-R. Schwab bei ‚insel taschenbuch‘ zitiert und nicht einzeln nachgewiesen. Schwabs Edition folgt der alten, überarbeitungsbedürftigen, doch halbwegs kritischen Ausgabe von J. T. Hatfield aus dem Jahr 1906. Anja Flender bereitet eine Neuauflage der ‚Winterreise‘ vor, die vor allem auch die unterschiedliche Anordnung der Texte in Müllers Ausgaben und bei Schubert kommentiert.

¹ Thomas Mann: Doktor Faustus, hg. P. de Mendelssohn, Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a. M. 1980, S. 107 f.

² Vgl. Thomas Manns Tagebucheintragung vom 4. Oktober 1943, die eines (von mehreren) Abendessen mit Adorno festhält, bei denen „viel über Musik“ gesprochen wurde. Auch am 30. 9. 43 waren „Adornos mit ihrem affenartigen Hund“ zu Besuch bei Thomas Mann. Abends hörte man dann „Parsifal-Musik“. Das VIII. Kapitel des ‚Doktor Faustus‘, das dem Schubert-Zitat vorangeht, hat Thomas Mann Adorno vorgelesen (24. 9. und 27. 9. 43). In ihm findet sich die erratische Formulierung, die sich auch auf die ‚Winterreise‘ beziehen läßt, „daß gerade Menschenflucht wohl den Flüchtling ins Menschliche verflücht“ (a. a. O., S. 90).

³ Th. W. Adorno: Schubert, in: Gesammelte Schriften 17 – Musikalische Schriften IV. Frankfurt a. M. 1982, S. 33. Adorno bezieht sich in dieser Schlußpassage

Die Frage, die Doktor Faustus weinen macht, die Frage nach der „qualitativen Veränderung des Menschen“ und nach dem „törichtesten Verlangen“, das Menschen fliehen und in fremde Wüsteneien treiben läßt, findet in den Texten der ‚Winterreise‘ keine sinnfällige und d. h. immer auch: keine psycho-logische Antwort. Ebenso läßt Thomas Mann seinen anthropofugalen Helden eine Winterreise in das absolute Kältezentrum des Teufelgesprächs antreten, ohne diese Reise psychologisch hinreichend motivieren zu wollen. Für Wilhelm Müllers Winterreisenden wie für Thomas Manns Doktor Faustus sind Lieder einzig noch zu singen jenseits der Psychologie, die Seelen befragen zu können glaubt. Denn die Psychologie einer „Trennung der Liebenden“⁴ ist dem romantischen wie dem spätzeitlichen Dichter buchstäblich so selbstverständlich geworden, daß sie keiner ausdrücklichen Darlegung mehr bedarf. Vielmehr ist diese Logik von Psychen, die einander so fremd werden wie der Winterreisende und das Mädchen, das bloße Epiphänomen einer grundsätzlichen Erfahrung von Fremdheit, die in einer Psychologie der Trennung ihren aufschlußreichen Schauplatz findet.

In diesen fremdesten Bereich jenseits aller Psychologie führt das erwähnte Gedicht jenes Schmidt von Lübeck hinein, der sich ein gutes Jahrzehnt später so entschieden für den rätselhaften Fremden interessierte, der alle gängigen Schemata des Vertrauten sprengte: für den Findling Kaspar Hauser.⁵ Es ist ‚Der Wanderer‘ überschrieben und wurde von Schubert bereits 1816 vertont (op. 4 Nr. 1). Ihm kommt, da es geradezu programmatisch Schuberts obsessive Themen: das nomadische Dasein und die Erfahrung des Fremden verschränkt, äußerste Bedeutung zu. Nomadisch ist

„nicht bloß“ auf das ungarische Divertissement, die f-moll Phantasie und das Finale des a-moll-Quartetts, sondern aufs „ganze Schubertsche Werk“. Mit dem unmittelbar anschließenden Satz „Wir weinen, ohne zu wissen warum“, assoziiert Adorno Schubert mit Kafka und genauer mit dem kleinen Text ‚Auf der Galerie‘, dessen Schlußwendung lautet: „... da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.“ – S. zu Adornos Schubert-Deutung auch die instruktive Studie von H.-G. Nicklaus: Sonanzen – Musikphilosophische Aufsätze. Essen 1987, S. 95 ff.

⁴ S. I. A. Caruso: Die Trennung der Liebenden. München 1974, S. 22: „Die Trennung (der Liebenden) stellt die Manifestation des Todes im Leben dar.“

⁵ Schmidt von Lübeck: Über Caspar Hauser. Altona 1831, wiedergegeben in J. Hörisch (Hrsg.): Ich möchte ein solcher werden wie ... – Materialien zur Sprachlosigkeit des Kaspar Hauser. Frankfurt a. M. 1979, S. 222–236.

schon der Titel dieses Liedes, dessen Text Schubert 1815 unter der Überschrift ‚Der Unglückliche‘ und unter der falschen Autorenanzeige Zacharias Werner in einer Anthologie fand. Die Richtigstellung erfolgte bald und gleich doppelt: mit dem Verweis auf den rechten Verfasser ging bei der Zweitpublikation eine Änderung des Titels einher – ‚Der Fremdling‘. Und als Schubert 1818 seine Komposition für den Grafen von Esterhazy nach h-moll transponierte, brachte er auf dem Titelblatt den Vermerk auf den schweifenden Titel an: „DER WANDERER: oder DER FREMDLING: oder DER UNGLÜCKLICHE“.⁶ Textlich zu vertreten sind sicherlich alle drei Überschriften:

Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braust das Meer.
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Immer wo?

Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt,
Und was sie reden, leerer Schall,
Ich bin ein Fremdling überall.

Wo bist du, mein geliebtes Land?
Gesucht, geahnt und nie gekannt!
Das Land, das Land, so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn.

Wo meine Freunde wandeln gehn,
Wo meine Toten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht,
O Land, wo bist du?

Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Immer wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück:
,Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!‘⁷

⁶ Zu diesen Zusammenhängen cf. auch D. Fischer-Dieskau: Auf den Spuren der Schubert-Lieder – Werden, Wesen, Wirkung. Wiesbaden 1972, S. 99 f.

⁷ Schmidt von Lübeck: Der Wanderer; in: D. Fischer-Dieskau (ed.): Texte deutscher Lieder – Ein Handbuch, S. 137. Der Band ist philologisch sehr unzuverlässig.

Diese Verse sind so dilettantisch wie eindringlich. Das nicht eben originelle Versmaß des fünffüßigen Jambus ist nur an den beiden identischen eigentümlichen Echo-Stellen der Frage „Immer wo?“ und im zurücktönenden, gleichfalls echohaften „Geisterhauch“ der letzten Zeile zugunsten einer metrischen Ungeschicktheit aufgehoben, die Schubert zur Produktivkraft seiner rhythmisch gebrochenen Vertonung macht. Diese letzte Zeile verkündet in geradezu deutungsunbedürftiger Klarheit das Ideal des Problems, das Schuberts Lieder wenn nicht zu lösen, so doch intensiv erfahrbar zu machen versprechen: daß Glück und (buchstäblich zu verstehendes) Da-sein nie ein Rendezvous haben, weil Glück stets dort und nie hier ist. Zu Hause und heimatlich aber wäre Dasein erst in dem Land, „das meine Sprache spricht“. Und diese Sprache wäre die des intensivsten Glücks – des Glücks nämlich, das verstummen macht. Dieses Land, dieses „gesuchte, geahnte und nie gekannte“, dieses „so hoffnungsgrüne“ Land der glücklichen Sprache zu finden, die keine Sprache mehr wäre – das ist das „törichte Verlangen“, das auch den Winterreisenden umtreibt.

Töricht muß dieses Verlangen heißen, weil es die Einsicht der Schlußzeile des ‚Wanderer‘-Liedes unterbietet. Denn alles spricht dafür, daß die Paradoxie, danach Glück und sprachliches Dasein keine gemeinsame Heimat haben, in der sie sich symbiotisch verschränken können, schlechthin unlösbar ist. Das deutet Schuberts gespenstische Liebe zu Texten an, die keine Angst vor Allsätzen haben, in denen die Unmöglichkeit glücklicher Identität festgeschrieben steht. Vor Allsätzen wie diesen: „Ich bin ein Fremdling überall.“ Oder vor Sätzen von hoffnungsferner Sachlichkeit wie: „Die Liebe liebt das Wandern – / Gott hat sie so gemacht – / Von einem zu dem andern. / Fein Liebchen, gute Nacht!“

Damit ist die grundsätzliche und eben auch grundstürzende Paradoxie angedeutet, die Schuberts Lieder umwerben und gleichsam umstimmen wollen: daß die Bewegung der Nichtidentität, die Zusammengehöriges (paradigmatisch: Glück und Dasein) befremdlich auseinanderdriften läßt, die einzig sich durchhaltende Identität ist. Der Wanderer ist der Fremdling, und der Fremdling ist der Unglückliche, der niemals der erlöste andere seiner selbst und also nie ein Seßhafter, Heimatlicher und Glücklicher werden kann. Deshalb ist er dazu verdammt, sich stets selbst gleich zu sein: als Nomade und als beziehungsferne Monade. Von dieser versöhnungs- und hoffnungslosen Dialektik künden – deutlich auf das Lied ‚Der Wanderer‘ zurück – und auf die ‚Winterreise‘ vorweisend – auch gleich drei zusammengehörende Lieder aus

dem Zyklus ‚Die schöne Müllerin‘ von 1823, die die im späteren Werk (1827) unbeantwortete Frage nach der Art des Verlangens, das in die Fremde führt, zumindest ansatzweise beantworten. Es sind die drei Lieder, die ausdrücklich schon im Titel von der hoffnungsgrünen Farbe handeln, die zum universalen Weiß der Winterlandschaft komplementär steht. ‚Mit dem grünen Lautenbande‘ ist das erste dieser Lieder überschrieben.

„Schad um das schöne grüne Band,
daß es verbleicht hier an der Wand,
ich hab das Grün so gern!“
So sprachst du, Liebchen, heut zu mir;
gleich knüpf ich’s ab und send es dir:
Nun hab das Grüne gern!

Ist auch dein ganzer Liebster weiß,
soll Grün doch haben seinen Preis,
und ich auch hab es gern.
Weil unsere Lieb ist immer grün,
weil grün der Hoffnung Fernen blühn,
drum haben wir es gern!

Nun schlinge in die Locken dein
das grüne Band gefällig ein,
du hast ja’s Grün so gern.
Dann weiß ich, wo die Hoffnung wohnt,
dann weiß ich, wo die Liebe thront,
dann hab ich’s Grün so gern!

Eine tiefe Paradoxie kennzeichnet kaum überhörbar diesen ansonsten recht kunstlosen Liedtext. Der „ganz weiße“ Liebste schenkt der Geliebten das grüne Lautenband, damit ihr möglich werde, was ihr eh schon zuteil ist: die Liebe zur Farbe grün, die die seine nicht ist. „Ich hab das Grün so gern!“ – „Nun hab das Grüne gern!“ Doch diese seltsame Überwertigkeit der fast schon beschämend konventionell auf Liebe und Hoffnung gedeuteten Farbe hat in jeder Weise ihren Preis: das Lob der Farbe des blühenden Lebens fordert den Preis alles Konventionellen – das Fremde und Befremdliche nicht zu lieben. Eben im bannenden Zeichen des Fremden aber steht der „Liebste“. Konventionell die Farbe grün zu lieben, schließt demnach aus, den zu lieben, der schon so ist, wie das verbleichende Lautenband erst zu werden droht – „ganz weiß“. Die Lieder, die der bleiche Liebende singt, nachdem er der fernen Geliebten das grüne Band gesandt hat, wissen, daß die

Trennung der fernen Liebenden nun durch eine zackige Demarkationslinie unüberbrückbar geworden ist. Es ist die Linie, die die Glücklichen von den Unglücklichen trennt. Denn „die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen“.⁸

Welcher Abgrund die Liebenden scheidet, verdeutlichen zumal die beiden folgenden Lieder, die schon im Titel ihren strikt antipodischen Status kundtun. ‚Die liebe Farbe‘ ist das erste, ‚Die böse Farbe‘ das zweite überschrieben. Schubert hat die Aporie dieser Gedichte bestürzend adäquat vertont: in trostloser Langsamkeit und in trauernder h-moll-Färbung wird die „liebe Farbe“ verab-schiedet; in euphorischer Lust aber feiert Schubert die „böse Farbe“.

Die liebe Farbe

In Grün will ich mich kleiden,
in grünen Tränenweiden:
mein Schatz hat's Grün so gern.
Will suchen einen Zypressenhain,
eine Heide von grünen Rosmarein:
Mein Schatz hat's Grün so gern.

Wohl auf zum fröhlichen Jagen!
Wohl auf durch Heid und Hagen!
Mein Schatz hat's Jagen so gern,
Das Wild, das ich jage, das ist der Tod,
die Heide, die heiß ich die Liebesnot:
Mein Schatz hat's Jagen so gern.

Grabt mir ein Grab im Wasen,
deckt mich mit grünem Rasen!
Mein Schatz hat's Grün so gern.
Kein Kreuzlein schwarz, kein Blümlein bunt,
grün, alles grün so rings und rund:
Mein Schatz hat's Grün so gern.

Diese Zeilen versuchen eine deutliche Umschrift der hoffnungsfrohen Bedeutung der lieben Farbe grün. Der sich da in grünen „Tränen-“ oder Trauerweiden⁹ kleidet, erfährt die Farbe des Lebens tödlich. Wenn schlechthin „alles grün“ ist, so auch noch das

⁸ L. Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus Satz 6.43.

⁹ Das Grimmsche Wörterbuch weist ‚Tränenweide‘ als Synonym für ‚Trauerweide‘ aus. Fischer-Dieskau ‚Handbuch‘ gibt fälschlich und doch interessant wieder: „in grünen Tränen weiden“.

„mit grünem Rasen“ gedeckte Grab. Der Tod nämlich läßt sich nicht erfolgreich verdrängen, nicht jagen und schon gar nicht töten. Er ist die absolute Grenze, die kein noch so universales Grün überwuchern kann. Darauf verweist nicht nur musikalisch die Insistenz, mit der in diesem Lied „das *fis*“ wie ein Totenglöckchen unausgesetzt erklingt“¹⁰, darauf deutet nicht nur die deutlich allegorische Struktur dieses Gedichtes, darauf beruht auch deutlich die thanatographische Ikonologie des Textes. Der Zypressenhain gilt seit jeher als arkadischer locus amoenus, dessen topologische Bedeutung dem „Griechen-Müller“ vertraut war: dort ist nicht nur das geglückte Dasein, sondern auch der Tod heimisch, der von sich selbstbewußt sagen kann: „et in Arcadia ego“¹¹. Daß das Fremde schlechthin¹², daß auch der Tod, ja daß der Tod auch noch in Arkadien heimisch ist – dieses Motiv brauchte Wilhelm Müller aber nicht allein der ihm wohlvertrauten antiken Literatur zu entnehmen. Er konnte es in einem Buch finden, das 1769 erschienen war. Johann Georg Jacobi ist sein Autor, ‚Winterreise‘ sein bemerkenswerter Titel. In diesem empfindsamen Buch heißt es lapidar: „Wenn ich auf schönen Fluren einen Leichenstein antreffe mit der Überschrift ‚Auch ich war in Arkadien‘, so zeig’ ich den Leichenstein meinen Freunden, wir bleiben stehen, drücken uns die Hand und gehen weiter“¹³.

Keine Frage: die Todes-Landschaft der ‚Winterreise‘ ist bereits in den grünen Gefilden der schönen Müllerin gegenwärtig. Das bezeugt in aller kristallinen Klarheit das abgründig wohlgemute Lied über die „böse Farbe“:

¹⁰ Th. G. Georgiades: Schubert – Musik und Lyrik. Göttingen 1979 (2.), S. 283.

¹¹ S. dazu E. Panofsky: Et in Arcadia ego – Poussin und die Tradition des Elegischen; in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1975, S. 351–377, Panofsky macht auf die arkadischen Motive in Jacobis ‚Winterreise‘ aufmerksam, ohne freilich Müllers und Schuberts Zyklus heranzuziehen. – Auf thematische Interferenzen zwischen den Liedern der ‚Winterreise‘ und denen der ‚Schönen Müllerin‘ verweist auch die Arbeit von A. P. Cottrell: Wilhelm Müller’s Lyrical Song-Cycles. Chapel Hill 1970, bes. S. 35 (zu ‚Die böse Farbe‘).

¹² S. dazu die eindringliche Studie von Th. Macho: Todesmetaphern – Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt a. M. 1987, S. 284 (Kap. ‚Die Fremden‘).

¹³ J. G. Jacobi: Winterreise. Düsseldorf 1769, S. 92.

Ich möchte ziehn in die Welt hinaus,
hinaus in die weite Welt;
wenn's nur so grün, so grün nicht wär
da draußen in Wald und Feld!

Ich möchte die grünen Blätter all
pflücken von jedem Zweig,
ich möchte die grünen Gräser all
weinen ganz totenbleich.

Ach Grün, du böse Farbe du,
was siehst mich immer an
so stolz, so keck, so schadenfroh,
mich armen, weißen Mann?

Ich möchte liegen vor ihrer Tür,
im Sturm und Regen und Schnee,
und singen ganz leise bei Tag und Nacht
das eine Wörtchen ade.

Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn schallt,
so klingt ihr Fensterlein,
und schaut sie auch nach mir nicht aus,
darf ich doch schauen hinein.

O binde von der Stirn dir ab
das grüne, grüne Band;
Ade, ade! und reiche mir
zum Abschied deine Hand!

Ein befremdlicher Text – zumal im Kontext mit dem vorangehenden Lied: beide Texte wollen die Paradoxie erfahrbar machen, daß das Böse und das Liebe eins sein können. Und eine befremdliche Vertonung, die zwar durchweg in H notiert ist, aber in dieser Tonart (und nicht etwa in der zu erwartenden Paralleltonart) geradezu exzessiv zwischen Dur und Moll wechselt.¹⁴ Diesem schnellen Wechsel von Dur und Moll entspricht die schizoide Spannung in den Stimmungen des Liebenden. Dem, der der Geliebten das grüne Lautenband um die Stirn gebunden hatte, wird die liebe Farbe unerträglich. Er will die Welt so „totenbleich“ weinen, bis

¹⁴ Solche Wechsel finden sich von T. 1 f. zu 3 f., T. 13–16 zu 17–21 und 22, T. 32–36 zu 37–40 und 41, T. 42–45, T. 52–57 zu 58–60, T. 61 f. zu 63 f. S. dazu Th. G. Georgiades: a. a. O. S. 290. Zur musikalischen Analyse s. auch L. Stoffels: Die Winterreise. Würzburg 1987.

sie ihm, dem „armen, weißen Mann“ entspricht. Der Winter ist die Zeit dieser Entsprechung. Und das befremdliche Lob einer solchen Entsprechung singt ‚Die Winterreise‘. In ihren geglücktesten Passagen vertraut sie darauf, daß sich die Vermutung aus dem vorangehenden Liederzyklus umkehren läßt: wenn alles so „totenbleich“ wird, wie zuvor alles grün war, so möge sich zeigen, daß nicht nur der Tod die absolute Grenze des Lebens, sondern das Leben auch die absolute Grenze des Todes sei. Deshalb soll und braucht man dem Tod keine grenzüberschreitende Macht im Leben einzuräumen. In die Nähe dieser befremdenden und bedeutenden Grenze, die das Leben vom Tode scheidet, führt den Winterreisenden das „törichte Verlangen“, glücklich zu sein. Mitunter ist es von der Kunst kaum zu unterscheiden, unglücklich zu sein.

II.

Mit einem zweifachen „fremd“ beginnt ‚Die Winterreise‘: „Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus.“ Im Zeichen dieses anaphorischen Beginns steht der gesamte „schauerliche“¹⁵ Liederzyklus. Befremdlich, ja schauerlich ist zumal, daß der, der als Fremder kam und geht, diese seine Fremdheit offenbar will. Die gängige Deutung der „poetischen Einfühlung“, danach „der Liebende das Haus des Mädchens verläßt, das ihn betrogen hat“¹⁶, ist textlich einfach nicht zu belegen. Welches Ereignis zur Trennung der Liebenden führt, gibt der Text nämlich nicht zu erkennen. Vielmehr markiert er mit einem Gedankenstrich (und in der Vertonung durch eine zwei Takte lange Pause) die Leerstelle, die der Allsatz von der nomadischen Liebe, die Gott so und nicht anders gemacht hat, abgründig füllt. Der Abschied, den der Winterreisende nimmt, ist denn auch gewiß kein verzweifelter.¹⁷

¹⁵ So äußerte sich Schubert selbst nach dem Zeugnis seines Freundes Joseph von Spaun über ‚Die Winterreise‘ (Spaun: Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert; in: O. E. Deutsch: Schubert – Die Erinnerungen seiner Freunde. S. 117 f.).

¹⁶ G. Moore: Schuberts Liederzyklen – Gedanken zu ihrer Aufführung. Tübingen 1975, S. 105.

¹⁷ S. dazu die eindringliche Analyse von G. Schmidt Noerr: Der Wanderer über dem Abgrund – Eine Interpretation des Liedes ‚Gute Nacht‘ aus dem Zyklus ‚Winterreise‘ von Franz Schubert und Wilhelm Müller – Zum Verstehen von Musik und Sprache; in J. Belgrad u. a. (Hrsg.): Zur Idee einer psychoanalytischen Sozialforschung – Dimensionen szenischen Verstehens – Alfred Lorenzer

Schuberts Vertonung bringt die tiefe Ambivalenz dieses Abschieds, den der Wandernde nicht nur zum Anlaß seiner stolzen und kühnen Trauer nimmt, sondern auch begrüßt, eindrucksvoll zum Ausdruck. Sie moduliert schon in den Takten 63 ff., die den Gruß „fein Liebchen, gute Nacht“ mit einem Nachspiel versehen, fast unmerklich von d-moll eben nicht in die zu erwartende Parallele Dur-Tonlage (F-dur), sondern in D-dur. Die Stimmungen der Freude und der Trauer sind einander gespenstisch nah und doch so fern – eine kompositorische Eigenheit, die nicht nur die Vertonung dieses Liedes kennzeichnet. Die in D-dur gesungene Schlußstrophe macht denn auch nachhaltig deutlich, daß nicht die wahre Liebe es ist, die den Gesellen mit dem Mädchen verband. Allzu offensichtlich nämlich ist die Tendenz, um diese Liebe nicht zu kämpfen:

Will dich im Traum nicht stören,
Wär schad um deine Ruh',
Sollst meinen Tritt nicht hören –
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib' im Vorübergehen
Ans Tor dir: Gute Nacht,
Damit du mögest sehen,
An dich hab ich gedacht.

In nuce vollzieht dieses Eingangslied eine Bewegung, die den gesamten Zyklus kennzeichnet. Das Themenfeld Liebe verblaßt gegen Ende des Liedes wie des Zyklus immer mehr, um den Problemfeldern von doppelsinnig zu verstehender Ruhe und Bedeutsamkeit Platz zu machen. Bedeutende Botschaften aber können nur ergehen, wenn die getrennt sind, zwischen denen sie ergehen: „Schreib' im Vorübergehen“. Dieses Vorübergehen aber ist selbst so vorübergehend wie die wandernde Liebe: das Mädchen möge sehen, so der Wunsch des nomadisch Schreibenden, daß er an sie gedacht *habe* und nicht, daß er in zeitlos andauernder Gegenwart an sie denke.

Die Erinnerung an die vergangene Liebe durchzieht auch die nächsten Lieder. Aber in befremdlicher Weise. Denn der Liebende

zum 65. Geburtstag, Frankfurt a. M. 1987, S. 367–409. Zum Kontext des Problems bei Müller/Schubert s. auch D. Krusche: *Literatur und Fremde – Zur Hermeneutik kulturträumlicher Distanz*. München 1985 und W. Griep / H. W. Jäger (Hrsg.): *Reisen im 18. Jahrhundert – Neue Untersuchungen – Neue Bremer Beiträge* Bd. 3. Heidelberg 1987.

verstrickt sich affektiv zunehmend mehr in die bedeutsame Differenz, die ihn von der Liebsten scheidet. Bedeutsam darf diese Differenz heißen, weil sie als diese Differenz selbst stets bedeutender wird. Und sie wird bedeutender, weil sie Bedeutung freisetzt. Diese Bewegung, die Bedeutsamkeit und Differenz ineinander windet, wird zum eigentlichen Ideal des Problems der ‚Winterreise‘ – und nicht etwa die Psychologie des Liebesleids. Sie ist vielmehr bloßer Schauplatz der Probleme von Differenz und Bedeutsamkeit. Nicht die Trennung der *Liebenden*, sondern der Zusammenhang von *Trennung* bzw. Differenz und Bedeutsamkeit ist das Ideal des Problems, das ‚Die Winterreise‘ zu lösen versucht. Sie stellt – in hilfloser, aber eindrucksvoller Weise – die fundamental-semiologische Frage, warum überhaupt Bedeutsamkeit ist und nicht vielmehr nicht.

Daß der Liedzyklus nicht eigentlich um das Thema des Liebesleids kreist, gibt schon ein schlichter Textbefund zu erkennen. Die ferne Liebste kommt in der zweiten Hälfte des Zyklus (so wie Schubert ihn angeordnet hat¹⁸) nicht mehr vor. Ja, sie verliert schon in der ersten Hälfte des Liederzyklus an Gewicht. Die Trauerarbeit des Wanderers gilt nicht dem Verlust des Liebesobjekts, sondern dem Umstand, daß Bedeutsamkeit ohne Differenz nicht sein kann und nicht zu haben ist. Das akzentuiert wie das erste, so auch das zweite Lied. Es deutet allegorisch die Wetterfahne „auf meines schönen Liebchens Haus“ als Zeichen jener erotischen Unstetigkeit, die schon das Eingangslied in bemerkenswerter Gelassenheit besang. Wichtiger als diese Motivwiederholung aber ist, daß sich auch hier schon der Themenkreis hypertropher Bedeutsamkeit wiederholt: „Da dacht ich schon in meinem Wahne, / Sie

¹⁸ Wilhelm Müller veröffentlichte seine Gedichtsammlung 1823 in der Zeitschrift ‚Urania‘ in folgender Reihenfolge: Gute Nacht, Die Wetterfahne, Gefrorene Tränen, Erstarrung, Der Lindenbaum, Wasserflut, Auf dem Flusse, Rückblick, Irrlicht, Post, Frühlingstraum, Einsamkeit. Fortgesetzt wurde diese Publikation in den ‚Deutschen Blättern‘ vom 13./14. 3. 1823 mit: Der greise Kopf, Letzte Hoffnung, Die Krähe, Im Dorfe, Der stürmische Morgen, Die Nebensonnen, Der Wegweiser, Das Wirtshaus, Mut, Der Leiermann. 1824 folgte dann die Buchveröffentlichung unter dem Titel ‚Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten‘; sie bringt zwei neue Gedichte und ordnet die Texte folgendermaßen an: Gute Nacht, Die Wetterfahne, Gefrorene Tränen, Erstarrung, Der Lindenbaum, Die Post (neu!), Wasserflut, Auf dem Flusse, Rückblick, Der greise Kopf, Die Krähe, Letzte Hoffnung, Im Dorfe, Der stürmische Morgen, Täuschung (neu!), Der Wegweiser, Das Wirtshaus, Irrlicht, Rast, Die Nebensonnen, Frühlingstraum, Einsamkeit, Mut, Der Leiermann.

pfiff den armen Flüchtling aus.“ Alles spricht, schreibt, tut kund und ist bedeutend – aus dem, der im Vorübergehen eine Botschaft ans Tor schrieb, wird schon im zweiten Lied einer, der überall Zeichen gewahrt und nichts als nicht bedeutend erfahren kann. „Der Wind spielt drinnen mit dem Herzen / Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.“ Nicht ob, sondern „wie laut“ Botschaften ans Ohr des Einsamen gelangen, steht fortan in Frage.

Das dritte Lied trägt den Titel ‚Gefrorne Tränen‘. An dieses Lied mag Adorno gedacht haben, als er von den Tränen schrieb, die so rätselhaft unbildlich und real vor Schuberts Musik aus dem Auge fallen, ohne zuvor die Seele zu befragen.

Gefrorne Tränen fallen
Von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab’?

Von der fremd gewordenen Geliebten ist in diesen Zeilen nicht mehr die Rede. Wohl aber von der Differenz, die nunmehr den Wanderer von sich selbst scheidet und zum Fremden sich selbst gegenüber macht. Ihm ist entgangen, daß er geweint hat. Und er setzt gegen diese nachträgliche Feststellung seiner Selbstfremdwerdung einen geradewegs pantheistisch dimensionierten Verschmelzungs- und Vereinigungswunsch („als wolltet ihr zerschmelzen / Des ganzen Winters Eis!“), dessen Paradoxie das sogleich folgende Lied benennt. Es ist ‚Erstarrung‘ überschrieben und gibt somit schon im Titel zu erkennen, daß Zerschmelzen und Erstarren das je andere ihrer selbst sind.

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erstorben,
Kalt starrt ihr Bild darin;
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin!

Die Überlegung der Schlußverse ist in der Tat befremdlich und doch von großer Verbindlichkeit. Wenn in der Differenz der Fremde und in der Fremde der Differenz die Geliebte nur noch als Schmerz der Trennung gegenwärtig ist; wenn allein ein bis an den

Rand der katatonischen Erstarrung getriebenes Leiden noch das principium individuationis trägt – dann wird mit den Schmerzen auch die Rede (von) der Geliebten verstummen; dann wird mit dem Schmelzen des erstorbenen Herzens auch das Bild der Geliebten dahinfließen. Deshalb entschließt sich der ursprünglich vom Verlangen nach Glück umgetriebene Fremde, allen Wünschen nach Glück und Symbiose zu entsagen, starre Differenzen und zackige Demarkationslinien aufrechtzuerhalten und also: nicht glücklich sein zu wollen. Es ist allein dieser befremdliche Entschluß, der in den folgenden Liedern das Bild der fernen Geliebten doch noch gegenwärtig hält. Trotzdem verblaßt dieses Bild; und es muß verblassen, weil in der Fremde der Differenz die Liebste immer mehr zum bloßen Erinnerungszeichen wird. In dem Maße aber, in dem ihr Bild verblaßt, wächst ihre Bedeutung. Doch sie wächst so, daß schließlich das Phänomen der Bedeutsamkeit schlechthin sich überwertig verbindlich macht und einzelnes Bedeutendes – und sei es die Geliebte – verblassen läßt. Der Wandernde spürt schließlich kaum mehr den Alldruck der Trennung, zunehmend aber das bedeutende Gewicht der Welt.

So schon im unmittelbar folgenden Lied, dem berühmtesten des gesamten Zyklus: „Der Lindenbaum“. Ein Text, der seiner Abgründigkeit zum Trotz volkstümlich geworden ist. Ein Glücksfall des Dichtens von und aus der Fremde, das mit dem heimatlichen locus amoenus-Bild des liebevoll Vertrautesten beginnt.

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt' in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.
Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immerfort.

Gleich der ersten Strophe schreiben sich irreduzible Differenzen ein. In bemerkenswerter Verdichtung häufen die beiden Eingangszeilen uralte Schwellensymbole: den Brunnen, das Tor und den Lindenbaum. Sie sind dort zu finden, wo rites de passage, wo Geburt, Hochzeit und Sterben, wo Ereignisse statthaben, die in der Weise bedeutend sind. Nur die beiden Eingangszeilen (und die vorletzte der Schlußstrophe) stehen im Präsens. Und gegenwärtig mögen auch noch die Inschriften sein, die vergangene und flüchtige süße Träume in lieben Worten zu bewahren suchen. Auch

hier finden sich die beiden Leitthemen der Liebestrennung und der Bedeutsamkeit aufs engste ineinander verschränkt – und wiederum so, daß die bedeutsame Sphäre der Inschriften und des raunenden Rauschens der sprechenden Natur die Suprematie über die konkrete Erinnerung an die Geliebte haben. Zur zeitlichen Differenz von Gegenwart und Vergangenheit gesellt sich die räumliche: an den Ort jener Inschriften zieht es den Wandernden „immerfort“ zurück.

Ein eigenartiges Wort: „immerfort“. Eigenartig ist auch die Weise seiner Wiedergabe. Fischer-Diskaus Notenedition, die als „Ergebnis quellenkritischer Forschung“ verstanden werden will, notiert „immerfort“ als ein zusammenhängendes Wort, das dann nur im Sinne von „unablässig“ begriffen werden kann. Sein (nicht eben sehr zuverlässiges) Handbuch deutscher Liedtexte bringt hingegen „immer fort“ in zwei Worten. Es folgt dabei wohl der von James T. Hatfield 1906 herausgegebenen ‚Vollständigen kritischen Ausgabe der Gedichte von Wilhelm Müller‘, die es ebenfalls vorzieht, das Wort zu zweiteilen. Wie immer auch: ein tiefer Doppelsinn ist der Aussage: ‚Es zog in Freud‘ und Leide / Zu ihm mich immer/fort“ nicht zu nehmen. Wen es immerfort fort und eben nicht hin oder zurück an den Ort der Herkunft zieht, dem ist die Heimat selbst zur Fremde geworden. So wie der, der nach dem Wort des Novalis immer nach Hause geht, keinen topographisch unverwechselbaren Ort als Heimat erfahren kann, so wird auch die langsame Heimkehr¹⁹ des Winterreisenden keine an den Ort des Ursprungs sein. Es sei denn, man verstehe diesen ursprünglichen Ort als einen, dem man irreversibel in die Fremde entsprungen ist. „Im Ursprung wird (dann) kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein“.²⁰

In die Rhythmik dieses ursprünglichen Strudels wird auch der Winterreisende hineingerissen. Das deutet schon die zweite Strophe an.

¹⁹ Zu Handkes Anverwandlung des romantischen Wortes s. J. Hörisch: ‚Ein Schwanken ging durch die Welt‘ – Peter Handkes poetisches Abendmahl; in: Vorträge der Germanistentages Berlin 1987 Bd. 3, S. 41–47.

²⁰ W. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels; GS I/1, hg. R. Tiedemann / H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, S. 226.

Ich muß' auch heute wandern
 Vorbei in tiefer Nacht,
 Da hab' ich noch im Dunkeln
 Die Augen zugemacht.
 Und seine Zweige rauschten,
 Als riefen sie mir zu:
 Komm her zu mir, Geselle,
 Hier find'st du deine Ruh'!

Der, der da unter dem nomadischen Imperativ steht, wandern zu müssen, will, als er den Ort jener ursprünglich entsprungenen Inschriften kreuzt, nicht lesen, was dort immerfort geschrieben steht. Er schließt noch im Dunkeln die Augen. Doch dieser Versuch, das Menetekel der Bedeutsamkeit selbst übersehen zu können, muß scheitern. Denn was der Wandernde nicht lesen will, ist er zu hören genötigt. Genötigt wird er damit auch zu einer bedeutsamen Umkehrung: er muß „das Wandern der Liebe in die Liebe zum Wandern“²¹ verwandeln. Diese Nötigung aber will er, der noch (wenn nicht nach Glück, so doch) nach Verlässlichkeit giert, nicht wahrhaben. Deshalb hört er, der wohl die Augen, nicht aber das Ohr verschließen kann, die Botschaft des entsprungenen Ursprungs, der als Strudel im Fluß des Werdens steht, mißverstehend im Modus indikativischer Eindeutigkeit: „Komm her zu mir, Geselle, / Hier find'st du deine Ruh'!“ Die vielen Paradoxien jedoch, die den Zyklus markieren, finden hier keineswegs ihren ruhigen Ausgleich, sondern ihre beunruhigende, weil grundlegende und zugleich grundstürzende Wendung. Noch das Versprechen auf unzerstörbare Ruhe ist nämlich ein Versprechen und muß also sprachlich ergehen. In dieser mittleren Strophe ergeht es noch im irrealen Modus: „Und seine Zweige rauschten, / Als riefen sie mir zu“. Die Botschaft selbst steht hingegen im Indikativ: „Hier find'st du deine Ruh'!“

Dieses Arrangement verkehrt die dritte Strophe auf ebenso tief-sinnige wie präzise Weise. Sie läßt die ursprünglich entsprungene Botschaft über alle sich potenzierenden Entfernungen hinweg weiterhin und immer/fort ergehen. Doch so, daß nunmehr – bestürzende Erfahrung – aus dem Irrealis, danach es täuschend so scheint, als ob das Rauschen der Zweige des Lindenbaums eine Botschaft habe, ein Indikativ geworden ist, die Botschaft selbst aber im enttäuschenden Konjunktiv steht. Aus dem „als riefen sie

²¹ G. Schmid Noerr: a. a. O., S. 389.

mir zu: (...) Hier find'st du deine Ruh!“ wird somit ein „Und immer hör' ich's rauschen: Du fändest Ruhe dort!“

Die kalten Winde bliesen
 Mir grad ins Angesicht;
 Der Hut flog mir vom Kopfe,
 Ich wendete mich nicht.
 Nun bin ich manche Stunde
 Entfernt von jenem Ort,
 Und immer hör' ich's rauschen:
 Du fändest Ruhe dort!

Die Ruhe aber, die der immerfort hören müssende Wanderer fände, wenn er an den Ort des Ur-Sprungs zurückkäme, wäre keine. Denn auch sie ist bedeutsam, und noch diese bedeutsame Ruhe müßte der Wanderer hören. Eine verwandte Paradoxie findet sich bereits im Anhang der ‚Winterreise‘ von Jacobi, der den Titel ‚Das Closter‘ trägt: „... Und lispelte den Todten zu: / O findet die gewünschte Ruh!“ heißt es dort.²² Daß noch der Ruhe eine Botschaft innewohnt, die aber, eben weil sie Botschaft ist, diese Ruhe immer schon gestört hat, erfährt und erlauscht, als einer der ersten das romantische Lindenbaum-Lied im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit hörend, ein zweiter Held Thomas Manns: Hans Castorp auf dem Zauberberg. Er ist (nicht nur musikanalytisch) um ein vielfaches inkompetenter als Adrian Leverkühn. Doch weder an Schubert-Bewunderung noch an Einsicht steht er dem avancierten Komponist nach – auch wenn ihm der Erzähler bei der Form-Analyse zur Hilfe kommen muß:

Wir alle wissen, daß das herrliche Lied im Volks- und Kindermunde etwas anders lautet denn als Kunstgesang. Dort wird es meist, vereinfacht, nach der Hauptmelodie strophisch durchgesungen, während diese populäre Linie im Original schon bei der zweiten der achtzeiligen Strophen in Moll variiert, um beim fünften Vers, überaus schön, wieder in Dur einzulenken, bei den darauf folgenden ‚kalten Winden‘ aber und dem vom Kopfe fliegenden Hute dramatisch aufgelöst wird und sich erst bei den letzten vier Versen der dritten Strophe wiederfindet, die wiederholt werden, damit die Weise sich aussingen könne. Die eigentlich bezwingende Wendung

²² J. G. Jacobi: a. a. O. S. 99. Weitere parallele Wendungen und Formulierungen zwischen Jacobis und Müllers ‚Winterreise‘ sind unverkennbar. Einige seien hervorgehoben: „der Dohlen heiseres Geschrey“ (7); „eine Erndte? mitten im Winter? warum nicht?“ (9); „Ihr, welche das Geschick in Wüsteneyen trug“ (13); „kein Glück ist ohne Ruhe“ (52) „und danket dem, der ihn zum Tode schuf“ (59).

der Melodie erscheint dreimal, und zwar in ihrer modulierenden zweiten Hälfte, das drittemal also bei der Reprise der letzten Halbstrophe ‚Nun bin ich manche Stunde‘. Diese zauberhafte Wendung, der wir mit Worten nicht zu nahe treten mögen, liegt auf den Satzfragmenten ‚So manches liebe Wort‘, ‚Als riefen sie mir zu‘, ‚Entfernt von jenem Ort‘, und die helle und warme, atemkluge und zu einem maßvollen Schluchzen geneigte Stimme des Tenoristen sang sie jedesmal mit soviel intelligentem Gefühl für ihre Schönheit, daß sie dem Zuhörer auf ungeahnte Weise ans Herz griff, zumal der Künstler seine Wirkung durch außerordentlich innige Kopftöne bei den Zeilen ‚Zu ihm mich immerfort‘, ‚Hier *find'st* du deine Ruh‘ zu steigern wußte²³.

Soweit die formale Analyse des „zugleich simplen und gipfelhohen Gegenstandes“, die derart Hans Castorp kaum ganz zuzutrauen ist. Auffallend ist immerhin, daß diese Analyse genau die Wendungen herausstreicht, die auf die fundamentalsemiologische Themen-Struktur des Textes verweisen. Diesen „simplen und gipfelhohen Gegenstand“ angemessen zu deuten, fällt hingegen dem Protagonisten selbst zu. Bescheiden tritt der Erzähler zurück, wenn er, der Worte kaum mehr mächtig und deshalb wohl übermächtig, schildert, was Hans Castorp dieses kunstlose Lied „bedeutete“:

Soviel vom Liede und seinem Vortrag. (...) Allerdings begreiflich zu machen, was ... dies Lied, der alte ‚Lindenbaum‘ ihm bedeutete, das ist nun freilich ein Unternehmen der kitzligsten Art, und höchste Behutsamkeit der Intonation ist vonnöten, wenn nicht mehr verdorben als gefördert werden soll. / Wir wollen es so stellen: Ein geistiger, das heißt ein bedeutender Gegenstand ist eben dadurch ‚bedeutend‘, daß er über sich hinausweist, daß er Ausdruck und Exponent eines Geistig-Allgemeineren ist, einer ganzen Gefühls- und Gesinnungswelt, welche in ihm ihr mehr oder weniger vollkommenes Sinnbild gefunden hat, – wonach sich denn der Grad seiner Bedeutung bemißt. Ferner ist die Liebe zu einem solchen Gegenstand ebenfalls und selbst ‚bedeutend‘. Sie sagt etwas aus über den, der sie hegt, sie kennzeichnet sein Verhältnis zu jenem Allgemeinen, jener Welt, die der Gegenstand vertritt und die in ihm, bewußt oder unbewußt, mitgeliebt wird.

Souverän reproduziert Thomas Manns Roman die Paradoxie, von der auch Schuberts Lied handelt: beide sprechen bedeutend davon, worüber man nur schweigen zu können glaubt. Über die bedeutende Ruhe nämlich, die sprechen macht und läßt, über die

²³ Thomas Mann: Der Zauberberg – Frankfurter Ausgabe, hg. von P. de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 1981, S.

Todes-Ruhe, die streng komplementär zur Rede des Lebens steht. Bedeutend im doppelten Wortsinne ist diese befremdlich sprechende Ruhe, weil sie die Grundfigur von Verweisung²⁴ überhaupt in Erscheinung treten läßt: die temporale Bewegung, die Sein als zeitlich verfaßt ausweist.

Das Lied bedeutet ihm viel, eine ganze Welt, und zwar eine Welt, die er wohl lieben mußte, da er sonst in ihr stellvertretendes Gleichnis nicht so vernarrt gewesen wäre. (. . .) Worin bestanden dann aber die Hans Castorps Gewissens- und Regierungszweifel an der höheren Erlaubtheit seiner Liebe zu dem bezaubernden Liede und seiner Welt? Welches war diese dahinter stehende Welt (auf die das Lied verweist und die es in diesem Sinne bedeutet, J. H.), die seiner Gewissensahnung zufolge eine Welt verbotener Liebe sein sollte? / Es war der Tod.

Thomas Manns Analyse ist, den sogleich folgenden Selbsteinwürfen zum Trotz, schlechterdings zutreffend. Und sie widersteht in bemerkenswerter Weise der Versuchung, falschen Tiefsinn zu pflegen. Schon Thomas Manns Bildungsroman läßt nämlich keinen Zweifel daran, daß der Tod ein Meister aus Deutschland ist. Romantisches Eingedenken des Todes und seine massenweise Fabrikation schließen einander nicht aus. Und so macht es nicht nur kompositorischen Sinn, wenn Thomas Manns Roman seinen schlichten Helden mit Takten dieses Liedes auf den Lippen in den Schützengräben des ersten Weltkrieges den Tod und seine Ruhe finden läßt. Unruhiger und beunruhigender aber könnte diese Todesruhe nicht sein. „Seht, er tritt einem ausgefallenen Kameraden auf die Hand, – tritt diese Hand mit seinem Nagelstiefel tief in den schlammigen, mit Splitterzweigen bedeckten Grund hinein. (. . .) Was denn, er singt! Wie man in stierer, gedankenloser Erregung vor sich hin singt, ohne es zu wissen, so nutzt er seinen abgerissenen Atem, um halblaut für sich zu singen: ‚Ich schnitt in seine Rinde / So manches liebe Wort –‘“ Auch das allerletzte Wort, das unter dem infernalischen Krach „anheulender Projektile“ über Hans Castorps Lippen geht, ist kein anderes als das „bewußtlos“ gesungene „Und sei-ne Zweige rau-schten, / Als rie-fen sie mir zu –“²⁵. Im maschinisierten Sterben hat Hans Castorp nichts anderes als dieses bedeutende Rauschen; und noch im industriellen Mas-sentod vernimmt er das Rauschen der Bedeutsamkeit.

²⁴ S. dazu M. Heidegger: Sein und Zeit, § 17.

²⁵ Thomas Mann: Der Zauberberg, a. a. O., S. 1005.

III.

Nach einer berühmten Formulierung aus dem ‚Zauberberg‘ hat der Schubert-Bewunderer Hans Castorp alle Mühe, seine „Sympathie mit dem Tode“ zu überwinden. Möglich wird diese Überwindung allein dadurch, daß im endenden Roman zunehmend deutlich die Liebe zur Bedeutsamkeit als Horizont jener Thanatophilie erscheint. Eine solche „Sympathie mit dem Tode“ empfindet überdeutlich auch Schuberts und Müllers Winterreisender. Diese Sympathie aber findet, anders als die von Hans Castorp, keine noch so hintersinnige Erfüllung – der winterliche Wanderer will die bedeutende Grenze zwischen Tod und Leben überschreiten und kann dennoch (wie später fast alle todeswilligen Helden Richard Wagners) nicht sterben. Zwar hat ihn, um noch einmal frappante Parallelformulierungen aus Jacobis ‚Winterreise‘ zu bemühen, „das Geschick der Wüsteneien“ getragen.²⁶ Die winterlichen Wüsteneien, in die ein törichtes Verlangen den Nomaden trieb, haben aber kein erreichbares Zentrum. Nicht einmal ein thanatologisches – wenn auch im voranschreitenden Liedzyklus die thanatologische zunehmend mehr die erotische Thematik überformt.

Nur bis zum dreizehnten Lied ist von der Liebsten ab und an noch die zerstreute Rede. So fantasiert das Lied ‚Wasserflut‘ davon, wie die Tränen des Liebenden in den Schnee fallen, vom Bächlein aufgenommen werden und schließlich durch ihr „Glühen“ im Vorbeifließen anzeigen, wo „meiner Liebsten Haus“ zu finden sei. Im folgenden Lied wird diese possessive Formel von „meiner Liebsten“ ein letztes Mal wiederholt. Und es scheint gar so, als solle ihr Name wieder einmal durch eine Inschrift verewigt werden. Diese Inschrift aber erfolgt nicht etwa in die dauerhafte Rinde eines Baumes, sondern in die bald tauende Eisdecke eines noch winterstarrten Flusses:

In deine Decke grab' ich
Mit einem spitzen Stein
Den Namen meiner Liebsten
Und Stund' und Tag hinein:

Den Tag des ersten Grußes,
Den Tag, an dem ich ging;
Um Nam' und Zahlen windet
Sich ein zerbroch'ner Ring.

²⁶ Jacobi: a. a. O., S. 13.

Daß die Erinnerung an die Liebste so schwindet wie mit dem einsetzenden Frühling diese eisesstarre Inschrift zerbricht, deuten schon die folgenden Schwundstufen ihrer Benennung an. Statt der superlativischen „Liebsten“ wird im Lied ‚Rückblick‘ nur mehr „zwei glühender Mädchenaugen“ gedacht, die den Wunsch entstehen lassen, „noch einmal rückwärts sehn“ zu können. In den Liedern neun und zehn wird die Liebste nicht einmal mehr retrospektiv erwähnt. An die Stelle dieses Rückblicks tritt vielmehr die vermeintlich einzig feste (und also wiederum in Form eines Allsatzes festgehaltene) Vorausgewißheit, danach gilt: „Jeder Strom wird's Meer gewinnen, / Jedes Leiden auch sein Grab.“ Das Grab des Leidens aber ist auch das der Erinnerung an die Geliebte: „wenn meine Schmerzen schweigen, / Wer sagt mir dann von ihr?“ Deshalb macht es konsequenten Sinn, wenn das elfte Lied mit dem Titel ‚Frühlingstraum‘ wie das erste gänzlich abstrakt von Liebe handelt: „Ich träumte von Lieb' um Liebe, / Von einer schönen Maid“. Aus der possessiven und superlativischen Anrede „meine Liebste“ ist die konventionelle Formel „eine schöne Maid“ geworden; und selbst in der Schlußfrage dieses Liedes, in die sich ein letztes Mal das Possessivpronomen einschleicht, erscheint die Liebste bloß noch im Diminutiv: „Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?“

Vollends abgegolten ist die alte Geschichte von Liebe und Liebestrennung im dreizehnten Lied. Schon sein Titel – ‚Die Post‘ – kündigt das Ideal des Problems einer neuen Geschichte an. Diesem Lied kommt in jeder Weise und also nicht nur, weil es genau in der Mitte des gesamten Zyklus steht, peripetetische Bedeutung zu. Denn hier wird die ehemals Liebste in bemerkenswerter Gelassenheit und Distanz ein allerletztes Mal erwähnt. Und zwar in einem Kontext, der mit geradezu diskursanalytischer Präzision zu erkennen gibt, daß die Probleme der Differenz und der Bedeutsamkeit die der Liebe überformt und abgelöst haben.

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
Mein Herz?
Die Post bringt keinen Brief für dich.
Was drängst du denn so wunderlich,
Mein Herz?

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,
 Wo ich ein liebes Liebchen hatt',
 Mein Herz!
 Willst wohl einmal hinüberseh'n
 Und fragen, wie es dort mag geh'n,
 Mein Herz!

Die Formel „nun ja“ zählt nicht gerade zum unverzichtbaren Inventar der leidenschaftlichen Liebessemantik. Und die Wendung „wo ich ein liebes Liebchen hatt'“ zeugt nicht eben von tiefer Verzweiflung. Auch lassen sich innigere Fragen an die Geliebte denken als die, „wie es denn gehe?“ Keine Frage: mit dem seltsam wohlgemuten Lied ‚Die Post‘ hat der Zyklus in jedem Sinn seine Peripetie erreicht. Die Trennung der Liebenden ist nun definitiv kein Motiv stolzer und kühner Trauer mehr. Wohl aber Anlaß zur Neugierde – zur Neugierde nach dem Zusammenhang von Differenz und Bedeutsamkeit, den die Post in allegorischer Sinnfälligkeit in Erscheinung treten läßt.²⁷ Überbrückt sie doch räumliche wie zeitliche Differenzen: sie läßt das „hoch aufspringende“ Herz einen Brief erwarten, der so von „dort“ (aus der Stadt) nach hier (in die Landschaft der Winterreise) transportiert wurde, daß mit dieser räumlichen zugleich die temporale Differenz in Erscheinung tritt, die die Epoche der Liebe von der der Einsamkeit scheidet.

Mit dem Lied ‚Die Post‘ deutet sich nichts geringeres als die Möglichkeit an, die fundamentalsemiologische Frage nach dem Ursprung von Bedeutsamkeit nicht nur tiefsinnig, sondern auch medientechnisch und historisch präzise zu beantworten. Bedeutsame Differenzen (wie die von Sein und Seiendem) und die zeitliche Differenzialität des Seins selbst sind im Zeitalter der Postkutsche (die Menschen und Nachrichten noch mit derselben Langsamkeit transportiert) eben grundsätzlich anders erfahrbare als etwa im Zeitalter Hans Castorps (das schon Telefone und Telegrafie kennt und somit über Techniken verfügt, Nachrichten schneller als Menschen zu transportieren). Von der Möglichkeit, die medientechnische Organisation von Bedeutung zu befragen, macht Wilhelm Müllers Lyrik (anders als Büchners Prosa, die an sie anknüpft) jedoch nur andeutungsweise Gebrauch. Aber sie macht grundsätzlich die semantische Kraft von Differenzen erfahrbare.

²⁷ S. hierzu und zum Folgenden J. Derrida: *La carte postale – De Socrate à Freud et au-delà*. Paris 1981.

Zwischen diesen Differenzen Symbiosen stiften zu wollen, heißt das Unmögliche zu begehren. Diese Unmöglichkeit positiv zu erfahren, ist dem Wanderer noch versagt. Deshalb begehrt er in strikter Antithetik diejenige differenzlose Einheit, auf die allein scheinbar fest zu rechnen ist: die des Todes. Ihn umwirbt gleich das folgende Lied ‚Der greise Kopf‘.

Der Reif hatt' einen weißen Schein
Mir übers Haar gestreuet;
Da glaubt ich schon ein Greis zu sein
Und hab' mich sehr gefreuet.

Doch bald ist er hinweggetaut,
Hab' wieder schwarze Haare,
Daß mir's vor meiner Jugend graut –
Wie weit noch bis zur Bahre!

Vom Abendrot zum Morgenlicht
Ward mancher Kopf zum Greise.
Wer glaubt's? und meiner ward es nicht
Auf dieser ganzen Reise!

In diesen Versen ist in aller Klarheit eine Erfahrung ausgesprochen, die der Reisende um ihrer Befremdlichkeit willen anfangs nur verwerfen kann: nicht nur die Liebe, auch der Tod liebt das Wandern, die Unstetigkeit, die Unverlässlichkeit und die irreduzible Differenz. In ihm die Erfüllung derjenigen Symbiosewünsche zu erhoffen, die der Liebe versagt blieben, ist demnach eine so übliche wie suggestive Naivität. Das gibt schon die Schlußwendung des Liedes zu verstehen: „Wer glaubt's? und meiner ward es nicht / Auf dieser ganzen Reise!“ „Es“, nämlich das tödliche Ziel, wird dem Winterreisenden bis zum Ende seines Weges nicht zuteil werden. Wohl aber das Gewicht der Bedeutsamkeit, das sich angesichts der Bewegung des Liebes- wie des Todesentzugs, den der Liedzyklus geradezu irritiert verzeichnet, immer hartnäckiger Geltung verschafft.

Gegen diese irritierende Erfahrung, danach selbst die vermeintlich unüberbietbar beruhigende Weisheit des Einverständnisses mit dem Tod die Erfahrung bedeutender Unruhe nicht auszublenden vermag, mobilisieren die folgenden Lieder die unterschiedlichsten Einstellungen. Das Lied ‚Die Krähe‘ ist einem Pathos der Verzweiflung verpflichtet, das sich nach „Treue bis zum Graben“ sehnt. ‚Letzte Hoffnung‘ ist dann aber das Lied überschrieben, das

der Hoffnung selbst ein Grab zuweist. Im Zeichen tiefster Resignation stehen folgerichtig die Verse des Gedichtes ‚Im Dorfe‘. An revoltierender Lust hingegen versuchen sich die Zeilen, die der Wandernde dem ‚stürmischen Morgen‘ entgegenschleudert. Und die Freuden der sowie das Recht auf Verknennung feiern schließlich klug die Verse, die ‚Täuschung‘ überschrieben sind.

Ob Verzweiflung, Hoffnung, Resignation, Revolte oder Täuschung – sie alle behalten nicht das letzte Wort. Denn ihnen liegt gemeinsam das „törichte Verlangen“ zugrunde, das den Winterreisenden eben gerade nicht zugrunde, sondern zum Grunde seines Wunsches nach Zugrundegehen gehen läßt. Dieser Grund ist im Lied ‚Der Wegweiser‘ angegeben: ihm gilt die Suche nach „Unverrücktem“, Festem, Irreversiblen, nach „einer Straße ...“, die noch keiner ging zurück“. Die Grundgestalten des Irreversiblen aber scheinen eben Zeitlichkeit und Tod zu sein. Ihnen will sich deshalb der Reisende vorbehaltlos anvertrauen; von ihnen aber wird er geradezu brüsk (und deutlicher jedenfalls als zuvor von der Geliebten) abgewiesen.

Auf einen Totenacker hat mich mein Weg gebracht;
 Allhier will ich einkehren, hab' ich bei mir gedacht.
 Ihr grünen Totenkränze könnt wohl das Zeichen sein,
 Die müde Wand'rer laden ins kühle Wirtshaus ein.

Sind denn in diesem Hause die Kammern all' besetzt?
 Bin matt zum Niedersinken, bin tödlich schwer verletzt.
 O unbarmherz'ge Schenke, doch weisest du mich ab?
 Nun weiter denn, nur weiter, mein treuer Wanderstab!

Die „Zeichen“, die ins kühle Wirtshaus einzuladen scheinen, trügen. Ihre Sprache ist eine fremde und befremdliche. Denn die Zeichen dieser Sprache bedeuten anderes, als der Reisende es bei sich gedacht hat. Sie scheinen irreversible Ruhe zu versprechen und lösen doch, eben diese Ruhe brüsk verweigernd, bei dem, der da „tödlich schwer verletzt“ ist, äußerste Unruhe aus. Eine Unruhe aber, deren Produktivität außer Frage steht. Legt der winterliche Wanderer doch im drittletzten Lied endlich jenes Selbstverhältnis ab, das sein maß- und ruheloses Suchen nach Ruhe eigentlich begründete. Er denkt nämlich nicht mehr „bei sich“, wie die Semantik dieses oder jenes Zeichens zu konstituieren oder zu begreifen sei. Vielmehr verschließt er die Ohren gegenüber jener subjektzentrischen Selbstaffektion des „bei sich denken“, die tra-

ditionell in der Wendung vom sprechenden Herzen ihren Ausdruck findet:

Mut

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing' ich hell und munter.

Höre nicht, was es mir sagt,
Habe keine Ohren;
Fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren.

Wer so die Ohren gegenüber dem verschließt, was das eigene Herz im Busen spricht, kann endlich die fremde Botschaft und die Botschaft der Fremde vernehmen: daß „kein Gott (und auch kein funktionales Äquivalent Gottes) auf Erden sei“. Die maß- und ruhelose Suche nach dem beruhigend festen und Ruhe verheißenden Grund von Welt und Dasein ist schlechthin objektlos. Der Winterreisende ist nicht eigentlich auf der Suche nach der verlorenen Zeit glücklicher Liebeseinheit, sondern vielmehr auf der desaströsen Suche nach beruhigenden Letztbegründungen um jeden und also auch um einen tödlichen Preis. Doch er begegnet allenfalls scheinhaften „Nebensonnen“, nicht aber dem Zentralgestirn eines transzendentalen Signifikats, das all das, was der Fall ist, ins Licht seiner unbewegt ruhigen Bedeutsamkeit taucht. Kein gestirnter Himmel über dem und kein moralisches Gesetz im Winterreisenden mag mehr als Wegweiser bei der unendlichen Suche nach verlässlichem Sinn dienen.

Weil es diesen (wie immer auch: sei's theologisch, philosophisch, kommunikativ, selbstbewußtseins- oder geschichtstheoretisch zu findenden) Sinn nicht gibt und weil es Sinn schon gar nicht in der Weise des „es gibt xyz“ gibt, müssen das Tun und die Welt des Winterreisenden noch lange nicht bedeutungslos sein. Im Gegenteil: eben weil er die Suche nach zentrischem Sinn und begründenden Prinzipien endlich aufgibt, wird ihm die befremdliche Erfahrung einer Welt zuteil, die bedeutsam ist um ihrer Sinnlosigkeit willen. Im letzten Lied des Zyklus trifft der Wanderer auf einen Leiermann, den keiner sehen und hören will. Er aber hört nur dessen Weise, die unaufhörlich ergeht. „Und er läßt es gehen alles, wie es will, / Dreht und seine Leier steht ihm nimmer still.“ Es gibt

noch Lieder zu singen und Weisen zu hören jenseits der Suche nach Sinn. Es sind Weisen, die das Gewicht von Welt und Dasein als bedeutsam erfahren, weil ihm (ontologische und temporale) Differenzen eignen, die „nimmer still“ stehen. Die befremdliche Bewegung dieser Differenz ist eins mit dem Geschenk der Bedeutsamkeit, deren entschlossener Gegner fester, zentrischer und also ein in jeder Weise beruhigender Sinn ist.

Um 1830 zeichnen sich weitreichende Verwerfungen im mitteleuropäischen Projekt der Sinnfundierungsversuche überhaupt ab. Offensichtlich macht es einen gewichtigen Unterschied, ob die Zentren des traditionellen ontotheologischen Rahmens von Welt- und Daseinsfundierungen nur (und wie entschieden auch immer) mit neuen Begriffen (wie Vernunft, Konsens, Fortschritt und Revolution oder Wille, Volk und Rasse) besetzt werden oder ob das Schema der Suche nach unhintergehbaren Gewissheiten (und sei es die des Todes) überhaupt verworfen wird. ‚Die Winterreise‘ ist das befremdlich frühe Dokument einer solchen Verwerfung – mit Adorno zu sprechen: einer „qualitativen Veränderung des Menschen“. Sie ermöglicht grundsätzlich, weil grundstürzend fremde (und deshalb häufig genug in vertrauten psychopathologischen Kategorien interpretierte) Weisen, Welt und Dasein zu erfahren. Nämlich in ex-zentrischer Gelassenheit Differenz(en) zu erfahren, die auf keinen Einheitsgrund zurück- oder vorauszubeziehen sind. Doch sie manifestiert diese fremde Erfahrung noch mit einem durchaus traditionellen, wenn auch virtuos gehandhabten poetischen Inventar, das die Abgründigkeit seiner Einsichten häufig genug durch rhetorische Konvention vergessen macht.

Das unterscheidet die ‚Winterreise‘ von Büchners 1835 entstandener ‚Lenz‘-Erzählung, die verblüffende Affinitäten²⁸ zum wenige Jahre zuvor veröffentlichten und vertonten Gedichtszyklus aufweist. Ungleich entschiedener als Müllers Diktion ist die Büchners. Sie verzichtet gänzlich auf alle konventionellen und zumal romantischen Formen poetischer Bildlichkeit, um lakonisch jene Realien zu benennen, die Müllers und Schuberts poetische Verwindung der Metaphysik allererst ermöglichen: die infrastrukturelle Verbesserung Mitteleuropas. So lakonisch wie eindringlich erfährt der Winterreisende Lenz im stillen Steintal von den bis zur Schizoisierung befremdlichen Effekten der infrastrukturellen Mobilmachung (u. a. durch Alphabetisierung, Vermessung, Monetari-

²⁸ Es ist hochwahrscheinlich, daß Büchner Müllers Gedichte kannte. Ein philologisch stringenter Nachweis ist mir allerdings bisher nicht gelungen.

sierung, Hygienisierung etc.), der der Reformier Oberlin noch in der Peripherie Mitteleuropas zum durchschlagenden Erfolg verhilft.²⁹

Schuberts Vertonung hat die Verse der ‚Winterreise‘ davor bewahrt, zum konventionellen Ausdruck melancholischer Befindlichkeiten über Sinndefizite herabzusinken. Sie bringt Müllers Verse auf den Stand der Einsicht von Büchners Erzählung: daß die Moderne sich geradezu systematisch auf die hochriskante Operation einläßt, die Erfahrung des Fremden selbst zur Grundfigur des Vertrauten zu machen, Vertrauen (in Sein und Zeit) aber als in jeder Weise grundlos darstellen zu müssen. Diese Paradoxie sorgt für eine ebenso maßlose wie produktive Unruhe. Denn sie stellt universale Bedeutsamkeit und Bezüglichkeit her, die keinen beruhigenden Letztbezug mehr (aner)kennt. Und als ästhetische Simulation, gar als Kompensation eines solchen (den verbindlichen Symbolordnungen abhanden gekommenen) Letztbezuges mag die ‚Winterreise‘ gewiß nicht dienen. Diese funktionale Leistung können die Infrastrukturen überzeugender erbringen, die Reformier wie Oberlin flächendeckend einrichteten. Zu ihnen verhalten sich die Lieder der ‚Winterreise‘ wie das absolute Wissen, das sich von dem Zusammenhang absolviert hat, den es weiß. Fragmentiert und abgefallen von jedem festen Zentrum, versammelt die ‚Winterreise‘ exzentrische und befremdliche Lieder von einer Welt, der der Mensch und die dem antiquierten Menschen abhanden gekommen ist.

²⁹ Vgl. dazu J. Hörisch: Pathos und Pathologie – Der Körper und die Zeichen in Büchners ‚Lenz‘; in: Katalog zur Georg-Büchner-Ausstellung. Frankfurt a. M. 1987.